

APROXIMACIONES A LA OBRA DE GABRIEL GARCÍA MARQUEZ

Por

CARMEN C. DE RODRÍGUEZ - PUÉRTOLAS

“Lo que Colombia ofrece en este momento a la novela hispanoamericana —afirma Emmanuel Carballo— se reduce a un solo nombre: el de Gabriel García Márquez¹. Nacido en 1928, pertenece a la generación de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Mario Benedetti etcétera con los cuales se siente explícitamente solidario. “Entre todos estamos haciendo la novela de América, “dice en una entrevista. Su última novela, *Cien años de soledad*, aparecida en 1967, constituye su aportación definitiva a esta tarea. Con ella se pone no sólo a la altura de los escritores citados, sino por encima de ellos. La novela es el resultado de muchos años de elaboración. Según confesión propia, cuando el autor contaba diecisiete, ya tenía idea general de la obra: se había de llamar *La casa*, y contaría la historia de un personaje imaginario, el coronel Aureliano Buendía. Los episodios, personajes, acontecimientos, que habían de figurar en ella, estaban en la mente del autor, pero tomaba cada uno su propio camino, se desgajaban del plano general, cobraban independencia. Y poco a poco se materializaron en una serie de cuentos y narraciones,

¹ “Gabriel García Márquez, un gran novelista latinoamericano”, *Revista de la Universidad de México*, XXII (1967), 10.

la más extensa de menos de doscientas páginas que constituyen hoy la introducción obligada a *Cien años de soledad*. Hasta el momento, pues, la obra de García Márquez gira en torno a un mismo eje. Los personajes aparecen una y otra vez en diferentes narraciones, en todas se aluden los mismos acontecimientos, todos corresponden a un mismo ambiente y una misma geografía. Poco a poco, desde la primera novela, vamos trabando conocimiento con un mundo extraordinario y alucinante, que se nos va dando lentamente, como las piezas de un enorme rompecabezas, que no llegará a revelar su forma cabal y definitiva, su significado pleno, hasta la publicación de *Cien años de soledad*: se trata ya de una visión total de la realidad.

La primera de las narraciones mencionadas, *La hojarasca*, apareció en 1955. Con ella, García Márquez se aparta de todo lo que hasta el momento se había escrito en Colombia, tanto en técnica como en contenido. A partir de 1948, los escritores colombianos se habían dado a la tarea de reflejar las condiciones catastróficas de la vida de su país, creando un género peculiar —o, por lo menos, subgénero—, “la novela de la violencia”. Este género ha tenido manifestaciones más o menos felices, pero en la mayoría de los casos, el afán de retratar fielmente la siniestra situación terminó produciendo verdaderos engendros, abundantes en todas las manifestaciones del crimen, la violación, la corrupción política... Relatos espeluznantes y macabros, que cambian de sentido según la fijación del autor —liberal, conservador—. En una evaluación equilibrada y sincera, podrían salvarse muy pocos títulos².

La hojarasca significa una renovación radical, en el tratamiento del tema de la violencia. Es, como dice Carballo,

² Cf. sobre esto GERARDO SUÁREZ RONDÓN, *La novela sobre la violencia en Colombia* (Bogotá, 1966) (Mimeografiado).

"una elegía, un responso a tres voces que toma como pretexto el suicidio de un hombre y el odio que el pueblo siente hacia su cadáver, para referir la vida y los hechos sobresalientes de ciertos personajes que tienen que ver con los años difíciles de fundación, esplendor y ruina"³.

Todo ello en un pequeño pueblo del trópico llamado Macondo. Nos encontramos, por lo tanto, ante una novela espacial a través de la cual entramos en contacto con la vida de un pueblo imaginario que, como observa Harss, al igual que todos los lugares míticos, es una parte que evoca el todo, una imagen que amplía nuestro horizonte de visión, haciendo que alcance sombras periféricas⁴. Lo primero que llama la atención en *La hojarasca* es su técnica experimental, que responde, en líneas generales, a la que se designa como "stream of consciousness". La trama se revela por medio del monólogo interior de tres personajes pertenecientes a las tres generaciones sucesivas de una familia: el abuelo, la madre y el nieto. Como ocurre en este tipo de narraciones, la materia novelada se entrega al lector al nivel anterior a la palabra, lo cual implica que no aparece censurada racionalmente, ni lógicamente controlada u ordenada, ya que no existe comunicación entre los personajes. Generalmente, fábula y *sujet* no se corresponden, y así ocurre en *La hojarasca*. El lector ha de encargarse de ordenar en su mente los datos proporcionados arbitrariamente por las conciencias, con el fin de establecer una sucesión cronológica de los acontecimientos, que explican, finalmente, el suceso que ha reunido a los tres personajes y que ha provocado el funcionamiento analítico y memorístico de sus conciencias: este acontecimiento es el suicidio de un hombre.

El argumento lineal de la narración, es, en pocas palabras, el siguiente: a Macondo, pueblecito tropical, llega en una tarde de 1903, exactamente al mismo tiempo que el nuevo sa-

³ Art. cit., p.12.

⁴ LUIS HARSS y BÁRBARA DOHMANN, *Into the Mainstream* (Nueva York, 1967), p. 314.

cerdote, un médico de origen extranjero y personalidad heremética. Provisto de extrañas cartas de recomendación, se instala en casa de un coronel perteneciente a una de las familias más antiguas y respetadas de Macondo. Durante años será el único médico del pueblo, hasta que llega la compañía bananera, con su séquito de buscadores de fortuna, negociantes y prostitutas:

“una hojarasca revuelta, alborotada, formada por los desperdicios humanos y materiales de los otros pueblos; rastrojos de una guerra civil que cada vez parecía más remota e inverosímil. La hojarasca era implacable. Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario, olor de secreción a flor de piel y de recóndita muerte”⁵.

La compañía trae otros médicos, y el anterior queda relegado; esto le hace más huraño e incommunicativo, mientras se va concentrando el resentimiento contra él. En una ocasión en que los bandidos asuelan Macondo y hay cientos de heridos, el doctor niega su ayuda. Esto intensifica el odio contra él. Finalmente, el médico se ahorca. El pueblo no quiere que sea enterrado, sino que pretende abandonarle a la intemperie para que sea devorado por los pájaros. Sólo el viejo coronel, a quien el doctor había salvado la vida en cierta ocasión, recuerda su compromiso y desafía al pueblo, hasta que consigue que se celebre el entierro. La novela transcurre durante la media hora de fúnebres preparativos que anteceden a la inhumación, durante la cual, los tres personajes antes citados permanecen en la habitación mortuoria.

Los críticos consideran que en general, la técnica empleada en *La hojarasca* tiene su origen en la novela de Faulkner *Mientras agonizo*: en ambas aparece un punto de vista múltiple con relación a un solo suceso y la creación de un lugar imaginario —Macondo equivalente a Yoknapatawpha—. Ambos pueblos, como señala Ernesto Volkening, son

⁵ *La hojarasca*, (Bogotá, 1955), p. 9.

"condensaciones de las imágenes superpuestas de infinidad de villorrios similares, reconstrucciones ideal-típicas de una realidad compleja o... abstracciones concretas"⁶.

Vokening señala también otras analogías: el eterno retorno de lo igual, el vagar de la sombra de un personaje semi-legendario, semi fantasmal (Aureliano Buendía-John Sartoris), y la evocación "de una mítica figura ancestral fundadora de un inextricable embrollo de linajes legítimos y espúreos"⁷. Pero creo que hay otras similitudes que no se han precisado bien. La primera, de tipo teórico, aparece bien clara tras una lectura del libro de Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*⁸, y acerca más aún a Faulkner y García Márquez, alejándolos de otros autores del "fluir de la conciencia", como James Joyce o Virginia Woolfe.

Tanto *La hojarasca* como *Mientras agonizo* presentan una trama sustentadora de la que carecen las obras de los otros dos escritores citados. En ambas novelas no son necesarios —como en el *Ulises* de Joyce— elementos que den unidad a la narración, puesto que la trama les confiere por sí sola unidad de tiempo y de acción escénica, y un marco de símbolos y motivos. Por otra parte, el hecho que exista esta trama argumental determina que el "fluir de la conciencia" se de solamente en forma relativa: se ha tamizado, sólo se ha dejado filtrar aquello directamente relacionado con la acción, puesto que no se trata de comunicar o patentizar una identidad síquica, sino únicamente las emociones o ideas conectadas con un suceso determinado.

Hay que recordar por otra parte, que la obra de Faulkner se ha interpretado como una dramatización (George M. O'Donnell, "Faulkner's Mythology, *Kenyon Review*,

⁶ "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado", *Eco*, VII (1963), 276. Obsérvese que todos estos procedimientos aparecen ya en Cervantes.

⁷ Art. cit., Loc. cit.

⁸ (University of California Press, 1960).

I [1939]), en términos míticos, del conflicto social entre el sentido de responsabilidad ética en el humanismo tradicional y la amoralidad de la deshumanización moderna en el Sur de los Estados Unidos y, en mayor escala, en el mundo. En *El ruido y la furia*, Quentin defiende el código ético familiar de los Comson. En *Mientras agonizo* se plantea también la cuestión de la supremacía de un humanismo primitivo de moral rígida. En mi opinión, esto mismo es lo que aparece en *La hojarasca*. La figura del coronel, representante de una familia de fundadores de Macondo, sustenta una moral estricta basada en la aproximación humana, frente a la brutalidad ciega del pueblo, resultado de la pérdida de los valores éticos y humanitarios provocada por el paso arrebatado de la hojarasca bananera. La actitud del coronel responde al cumplimiento de una promesa o mejor, de un compromiso, pero su adhesión a ese compromiso hasta las últimas consecuencias revela una integridad ética perdida por los demás. La novela no debe, pues, interpretarse como la narración de un suceso concreto, sino como abstracción reveladora de una forma determinada de vida, que el autor no sólo presenta, sino que juzga y califica. Pedro Lastra, halla un paralelismo casi exacto entre las situaciones de *Antígona*, de Sófocles, y *La hojarasca*, que da su sentido último a la obra. La utilización de la tragedia como elemento estructural permite interpretar la novela como “un intento de desarrollo, sutilmente elaborado, de la visión trágica de un presente social concreto”⁹, el cual está marcado

“por el residuo del odio, la incomunicación y el resentimiento que ha dejado en el mítico pueblo de Macondo el paso de la compañía bananera establecida allí muchos años, y que ahora lo ha abandonado”¹⁰.

⁹ PEDRO LASTRA, “La tragedia como fundamento estructural de *La Hojarasca*”, *Anales de la Universidad de Chile* (oct-dic. 1966), p. 169.

¹⁰ Art. cit., p. 181.

La narración adquiere así categoría de novela de denuncia, de novela comprometida, mucho más fina y sutil que las anteriores de la violencia. En primer lugar, como observa Mario Benedetti —y esto conviene tenerlo en cuenta para el resto de las narraciones— García Márquez casi nunca “cuenta” directamente los momentos de violencia, sino que elige las treguas, los lapsos entre uno y otro fragor, las paces precarias¹¹. Lo que constituye la verdadera razón de ser de *La hojarasca* es la expresión de la deformación que produce la violencia en el comportamiento y conducta de los hombres que la han experimentado. Este tipo de compromiso será constante en la obra de García Márquez, y he de volver repetidamente a ello. Pero era preciso señalarlo desde ahora, como también otro aspecto que ya aparece en *La hojarasca* y que es asimismo significativo en la obra posterior del colombiano: la estructura temporal de la narración. Juan Loveluck estudia este tema detalladamente, estableciendo un deslinde entre dos tiempos distintos: la exacta media hora (entre las dos y media y las tres de la tarde del doce de setiembre de 1928) en que transcurre la novela, y el lapso que se revive en la mente de los personajes, es decir, lo ocurrido entre 1903 y 1928. Loveluck dice que

“los veinticinco años se evocan en la forma del presente continuo: la memoria del coronel y de su hija telescopia el pasado y lo proyecta o deposita en la actualidad de sus intensas evocaciones”¹².

Este concepto del presente continuo reaparecerá, como veremos, en *Cien años de soledad*.

Hay otros muchos elementos de *La hojarasca* que pueden reconocerse como constantes en García Márquez, y que mere-

¹¹ “Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño”, *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, núm. 762, (31-I-1968), p. 4.

¹² “Gabriel García Márquez, narrador colombiano”, *Duquesne Hispanic Review*, V (1967), 152.

cen ser anotados, aunque sea rápidamente: el ambiente de misterio creado por la alusión a secretas relaciones entre algunos de los personajes, y que nunca llegan a ser explicadas (entre el cura y el médico; entre el doctor y la esposa del coronel); la idea de que todo obedece a un destino previamente trazado; la premonición de un fin apocalíptico para Macondo, que ha de ser barrido por un huracán (y así sucede en *Cien años de soledad*); la referencia a personajes que reaparecerán una y otra vez, como Aureliano Buendía, Rebecca, o el padre Angel.

A pesar de sus muchos aciertos, *La hojarasca* no puede ser considerada como una obra lograda. Los críticos insisten en sus defectos fundamentales: la escasa diferenciación de la voz de los personajes, por ejemplo. Hay que acudir a *El coronel no tiene quien le escriba*, de 1961, para encontrar al García Márquez definitivo. Se trata de una novela breve, en la que se narra la existencia de un coronel retirado que vive en la miseria, esperando, desde hace sesenta años, la pensión prometida por el gobierno a los oficiales rebeldes que se acogieron al armisticio que dio fin a la última guerra civil. Su vivir en el pequeño pueblo, abandonado por todos sus co-partidarios, se reduce a esperar los viernes la llegada del correo que ha de traerle la noticia de la concesión de su pensión. La esperanza en esa carta que nunca se recibe, es lo único que sostiene al coronel y a su esposa. Este resumen del argumento impide, probablemente, una comprensión correcta de la narración. Pues no se trata de una novela de tipo naturalista ni de uno de esos temas predilectos del neorrealismo italiano. García Márquez evita en todo momento la truceleñencia, paliando la tragedia por medio de lo grotesco, lo humorístico o lo simplemente humano, lo cual no disminuye en nada el drama del protagonista, sino que, por el contrario, le confiere una dimensión más amplia y más profunda. El autor crea una personalidad fuerte y auténtica, que, frente a las circuns-

tancias adversas, se defiende con humor y dignidad. Las humillaciones constantes a que le somete su miseria le crean la necesidad de un asidero que le permita continuar viviendo, para no hundirse en la desesperanza: y esto lo va a encontrar el coronel en un gallo de pelea, única herencia que ha recibido de su hijo Agustín, muerto en las guerrillas. El gallo acaba siendo un símbolo de la esperanza, no solamente para el coronel, sino para el pueblo entero. Se trata de un estudio de la resistencia humana ante la adversidad, y de una explicación de la necesidad última del mito. Es el hombre, su comportamiento y sus motivaciones lo que le interesa a García Márquez. La diferencia con la literatura colombiana anterior es, pues, evidente. Como afirma Loveluck, García Márquez quiere

“revelar conciencias —no personajes manoteando en la selva que los traga—; interioridades —no paisajes por bellamente que se describan—; conflictos propios de la condición humana, signados por el acento propio y definidor de la existencia hispanoamericana”¹³.

Esto no quiere decir que hayan desaparecido totalmente de la narración los elementos ambientales; los fenómenos atmosféricos, por ejemplo, el intenso calor, la lluvia, la humedad, aparecen constantemente como *Leit-motive*, a modo de elemento condicionador de la vida de los personajes, elemento condicionador dentro de la misma categoría de los *contextos* de Carpentier. Lo que ha desaparecido es la visión de la naturaleza como fuerza indomable, destructora de vidas humanas, en un proceso que Volkening ha definido como “desencantamiento consciente del trópico:”

“privado de sus exuberancias vegetales y riquezas cromáticas, el mundo tropical de García Márquez revela una aridez, una pobreza, una trivialidad incolora, manoseada, polvorienta e

¹³ Art. cit., p. 143.

insoportable... , pero con tal nitidez se dibuja el perfil del pueblo, que su misma desnuda indigencia, vista por un ojo avizor comparable al objetivo de una máquina fotográfica, produce una sensación de extrañeza a la vez cautivadora e inquietante”¹⁴.

El coronel no tiene quien le escriba es la vida de un hombre cualquiera, con un problema cualquiera en un pueblo cualquiera de Hispano-América. Nada es grandilocuente ni extraordinario; todo ha descendido al nivel de lo cotidianamente humano. “Para los europeos, la América del Sur es un hombre de bigotes con una guitarra y un revólver”, dice en cierta ocasión el médico del pueblo¹⁵. Y lo que quiere hacer García Márquez es destruir todo tópico del hombre americano. Nos va a presentar la visión auténtica de la vida americana por medio de un artificio sencillísimo: ofrecernos los acontecimientos y elementos diferenciadores al mismo nivel de los acontecimientos, elementos y acciones más irrelevantes. Pues con el mismo detalle, con la misma simplicidad, describe el acto de dar cuerda al reloj, fumigar con insecticida o vestirse para asistir a un entierro, que la retirada al toque de queda, la circulación de hojas de propaganda clandestina, las batidas policíacas o los toques de campana de la censura cinematográfica del padre Angel. Este resulta mucho más efectivo como revelador de una violencia latente, de una forma de vida propia de un país y de un momento determinado, que no la novela panfletaria.

Con este afán de nivelación, de carencia de gesto airado o grandilocuente, se compagina perfectamente el estilo de García Márquez, que se evidencia por primera vez en esta novela y que encontraremos en las narraciones subsiguientes. Es un estilo de extraordinaria simplicidad, de frases cortas, conciso y ceñido, diametralmente opuesto a la exuberancia retórica

¹⁴ Art. cit., p. 286.

¹⁵ *El coronel no tiene quien le escriba* (México, 1963, 2ª ed.), p. 29.

de sus antecesores. Un estilo también al nivel de lo cotidiano, casi carente de adjetivos o de metáforas, expresado en un lenguaje sencillo y coloquial, y que trae a la memoria las observaciones de Azorín, que se resumen en sus tantas veces citada frase: "el estilo no es nada."¹⁶ Veamos un ejemplo:

"eran las siete y veinte cuando acabó de dar cuerda al reloj. Luego llevó el gallo a la cocina, lo amarró a un soporte de la hornilla, cambió el agua al tarro y puso al lado un puñado de maíz. Un grupo de niños penetró por la cerca desportillada. Se sentaron en torno al gallo a contemplarlo en silencio. 'No niren más —dijo el coronel —los gallos se gastan de tanto mirarlos'". (p. 9).

Es un estilo aparentemente fácil de conseguir, pero, en realidad, resultado de trabajo y disciplina. El propio autor lo ha dicho:

"una de las cosas que ha demorado más mi trabajo ha sido la preocupación por corregir el vicio más acentuado de la ficción latinoamericana: la frondosidad retórica. Escribir ampulosamente es fácil y, además, es tramposo; casi siempre se hace para disimular con palabrerías las deficiencias del relato. Lo que en realidad tiene mérito, aunque por lo mismo cuesta trabajo, es contar de modo directo y claro. Así no hay modo de hacer trampas"¹⁷.

El coronel no tiene quien le escriba es, en resumen, una pequeña obra maestra.

Se desarrolla dentro de los límites de una exacta concisa medida: el planteamiento de una historia y su desenlace satisfactorio¹⁸.

En *Cien años de soledad* encontraremos el problema que da origen a la narración encuadrado en su marco temporal preciso; lo reconoceremos entonces como una de las muchas

¹⁶ "Un pueblecito", en *Obras completas*, III (Madrid, 1953), 543.

¹⁷ CARBALLO, art. cit., p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

funestas consecuencias de la guerra civil entre liberales y conservadores. En el pasaje en el que se describe la firma del tratado de Neerlandia volveremos a encontrar al coronel, esta vez en su juventud, como tesorero de los rebeldes en la circunscripción de Macondo y encargado de transportar los fondos revolucionarios hasta el campamento. Sabremos, por fin, la historia completa de Aureliano Buendía, a quien tantas veces se cita en *El coronel no tiene quien le escriba*.

Pero antes de seguir adelante, es preciso analizar, aunque sea brevemente, *La mala hora*, de 1962, que constituye el eslabón definitivo entre *El coronel no tiene quien le escriba* y *Cien años de soledad*.

Entre todas las obras de García Márquez, *La mala hora* es la más próxima a las de la violencia. Pero siempre dentro del concepto especial de su autor sobre el género, como ha sido visto más arriba, pues él piensa que

“el exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos, las tripas sacadas y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no es el camino para la novela. El verdadero drama estaba en el ambiente de terror que provocaron los crímenes. La novela no estaba en los muertos, sino en los vivos”¹⁹.

Un ambiente de miedo, de violencia soterrada bajo la apariencia de calma y normalidad, es el que da fondo a la trama de *La mala hora*. En un pueblecito similar a Macondo volvemos a encontrarnos con personajes ya conocidos: el médico, don Sabas, el padre Angel, el sirio Moisés... , junto a otros que se nos presentan por primera vez: la familia de los Asís, fundadores del pueblo, la de los hacendados Montiel, el farmacéutico, don Lalo Moscote, el peluquero revolucionario, el dentista, único superviviente de la última purga de rebeldes... Todos se cuecen lentamente en el calor tropical, devorados

¹⁹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. “La novela de la violencia”, *Tabla Redonda* (abril-mayo 1960), p. 19.

por el rencor del recuerdo de la violencia pasada, del crimen y de la represión. La acción tiene lugar en un momento de aparente calma, calma que comienza a desaparecer cuando empiezan a salir diariamente a luz unos pasquines en que se cuentan los secretos pecados de cada familia —corrupeiones, adulterios—, ya sabidos por la mayoría de los habitantes del pueblo, pero que se hacen públicos por vez primera. La tensión crece, vuelve el miedo, y la gente comienza a abandonar la población. No hay aquí un héroe personal; la colectividad es el protagonista de esta novela, que Carballo ha definido acertadamente como “radiografía de Colombia”²⁰. Pero, en realidad, el verdadero protagonista es la violencia, que aparece tras los paliativos y mentiras de las fuerzas vivas de la ciudad: “ahora todo es distinto”, repite el padre Angel, mientras que el alcalde trata de convencerse y de convencer a los demás de que aquel es un pueblo feliz. Mas, por debajo, todo continúa igual. Junto al recuerdo del terror pasado, se revela el convencimiento general de que todo se repetirá: “volverá la matanza. Siempre, desde que el pueblo es pueblo, sucede la misma cosa, “dice uno de los personajes”. La tensión sale a la superficie en el momento menos pensado, en uno de los pasajes más logrados de la novela, y que García Márquez había utilizado ya en un cuento titulado *Un día de estos*: el dolor de muelas del alcalde, que no se atreve a ir al dentista, uno de los que más sufrieron durante la represión, y de quien sabe que espera pacientemente el momento de la venganza. Cuando el alcalde se decide a obligarle a que le extraiga la muela y exige anestesia, el dentista responde: “ustedes matan sin anestesia”²¹. La respuesta de la primera autoridad local evidencia la inalterabilidad del viejo estado de cosas:

“ahora todo cambia, la oposición tiene garantías y todo el mundo vive en paz, y usted sigue pensando como un conspirador” (p. 69).

²⁰ Art. cit., p. 14.

²¹ *La mala hora* (México, 1966), p. 67.

En *La mala hora*, García Márquez se enfrenta de nuevo con las implicaciones éticas y morales del sometimiento a la violencia como forma habitual de vida. La crueldad anterior se ha convertido ya en una corrupción monótona y gris: la del alcalde empleado en la productiva tarea de hacer dinero; la del juez Arcadio, que piensa que "la vida no es más que una continua sucesión de oportunidades para sobrevivir", (p. 116); la de Chepe Montiel, que denuncia a los revolucionarios con el fin de quedarse con sus tierras a mitad de precio...

La historia de los pasquines, que da base a la novela, constituye, además, una clara revelación de la corrupción moral del pueblo, pero también un anuncio apocalíptico de la vuelta del terror, como en efecto sucede al final de la obra. El padre Angel y el alcalde no pueden, entonces, ocultar su completo fracaso; el primero no ha hecho sino esforzarse durante años por acallar, inútilmente, los instintos de sus feligreses, teniendo plena conciencia de que la situación era la misma: como dice el médico, su papel ha consistido en "poner esparadrapos a la moral" (p. 178). El alcalde, por su parte, vuelve a los métodos represivos de siempre. El tiempo, pues, se ha revertido, o mejor, como intuye el padre Angel, se detuvo:

"desvelado por el calor del toldo, se preguntó, sin embargo, si en realidad el tiempo había transcurrido en los diecinueve años que llevaba en la parroquia. Oyó en el frente mismo de su casa el ruido de las botas y las armas que en otra época precedieron a las descargas de fusilería" (p. 163).

La novela termina amargamente, con el comienzo de nuevos días sangrientos para el pueblo, los días de la represión violenta, que se anuncian con las palabras de una mujer que narra los últimos acontecimientos:

"parece que anoche se volvieron locos buscando hojas clandestinas. Dicen que levantaron el entablado de la peluquería por

casualidad y encontraron armas. La cárcel está llena, pero dicen que los hombres se están echando al monte para meterse en las guerrillas" (p. 198).

Angel Rama, el crítico que ha sabido ver mejor este aspecto de la violencia en la obra de García Márquez, como contexto determinante de la conducta cotidiana del hombre americano, afirma:

"creo que no hay novelista que haya visto tan aguda, tan vezrazmente, la relación íntima que existe entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes. En la mayoría de las novelas sociales del continente se asiste a la acción de hombres que luchan contra medios políticos opresivos sin que estos hayan tenido ninguna acción distorsionante sobre sus conciencias... Lo contrario ocurre en las novelas de García Márquez, donde los hombres están condicionados por el medio social en que se han desarrollado en una inextricable interacción permanente... que por lo común los dirige en su comportamiento, sin que tomen nítida conciencia de la significación oscura de sus actos"²².

En conjunto, la narración se resiente de cierto fragmentarismo y falta de unidad y densidad, hechos en que insiste la crítica, la cual, además —con la excepción, en parte, de Luis Harss—, ha pasado por alto dos importantes logros. El primero, la profundidad del análisis psicológico del padre Angel y de su trayectoria descendente desde el ápice de su poder, cuando aún cree que tiene espiritualmente dominado al pueblo y que nada se le oculta de cuanto ocurre en el alma de sus feligreses, hasta que descubre que en realidad, ignora todo lo que está pasando: desde ese momento, ya no vuelve a ser el mismo, y empieza a "apoderarse de su espíritu un humor de desastre" (p. 12). Pero aún más interesante —sobre todo en relación con la obra total de García Márquez— es la

²² "Gabriel García Márquez; La violencia americana", *Marcha*, núm. 1201 (17-IV-1964), p. 22.

personalidad del alcalde, dictador del pueblo, máxima representación de la autoridad. El autor ha confesado su admiración por *La peste* de Albert Camus, por tratarse de

“un breve episodio del género humano en el cual ni siquiera los microbios de la peste son definitivamente malos ni sus víctimas totalmente buenas. Quienes vuelvan alguna vez sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de ese tiempo no era solo el del perseguido, sino también el del perseguidor... no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral”²³.

De acuerdo con esto, en *La mala hora* podemos ver las dos caras de la moneda en la vida del alcalde: el disfrute de su omnipotencia y la inmensa soledad que lleva consigo el poder:

“estaba desvelado en pleno día, empantanado en un pueblo que seguía siendo impenetrable y ajeno muchos años después de que él se hiciera cargo de su destino. La madrugada en que desembarcó furtivamente con una vieja maleta de cartón amarrada con cuerdas y la orden de someter al pueblo a cualquier precio, fue él quien conoció el terror... Con... la entraña implacable de los tres asesinos a sueldo que lo acompañaban, la tarea había sido cumplida.

“Aquella tarde, sin embargo, inconsciente de la invisible tela de araña que el tiempo había ido tendiendo a su alrededor, le habría bastado una instantánea explosión de clarividencia para haberse preguntado quién estaba sometido a quien” (p 157).

El tema de la soledad del déspota aparecerá con más amplitud en la figura casi mítica de Aureliano Buendía en *Cien años de soledad*, y, según declaraciones del propio García Márquez, será el asunto central de su próxima novela, *El otoño del patriar-*

Antes de terminar esta rápida revisión de *La mala hora*, creo que conviene referirse a un elemento que considero impor-

²³ Art. cit., p. 20.

tante, y que adquiere fuerza especial en la obra posterior del autor. Me refiero a cierto ambiente de irrealismo y fantasmagoría, aún poco marcado, pero ya presente: pues hay en *La mala hora* una serie de aspectos episódicos —alusiones a sueños, pesadillas, supersticiones, predicciones— que se mencionan como de pasada y que van construyendo una sutil apertura hacia el misterio. Hay momentos en que parece como si la realidad perdiera terreno y ocupara el primer plano un mundo rico y sugerente cargado de poder explicativo. Son, con palabras de Harss, súbitas iluminaciones que crean en torno a ellas una especie de campo magnético cargado de implicaciones impenetrables. Su significado permanece deliberadamente enigmático. Lo que da valor a la obra literaria —afirma el mismo García Márquez, como había predicado Pío Baroja—, es el misterio, la magia de los acontecimientos comunes. En todas las obras del colombiano aparece eso que él llama esta “cuerda floja”. Puede ser una alusión crítica, un destello de algo misterioso captado al vuelo, indescifrable como un sueño perdido al despertar. Cualquiera que sea su origen o apariencia, alude a una mitología privada, que habita en él como un mensaje de lo profundo. En *El coronel no tiene quien le escriba*, son, por ejemplo, sueños y delirios, la enigmática figura de la esposa de don Sabas, que hace cortísimas intervenciones en los diálogos completamente coherentes de otros personajes, deslizando observaciones como las siguientes:

“el paraguas tiene algo que ver con la muerte”,
“todo el mundo dice que la muerte es una mujer. Yo creo que es un animal con pezuñas” (p. 47).

Esta tendencia se intensifica en *La mala hora*. Con una sola frase perdida en el texto de la novela, García Márquez consigue situar a todo el pueblo en un territorio aparte de lo real: cuando el médico Octavio Giraldo ve que la maestra se marcha después de haber vivido allí durante siete años, califica su

partida de “un viaje de regreso a la realidad” (p. 86). Pero no es solo esto. Flota en el aire un mensaje augural que únicamente algunos personajes —dotados de una sensibilidad especial— pueden captar: por ejemplo, el extraño secretario del juez, capaz de registrar un elemento aciago en la composición de un mediodía; la viuda de Montiel, que ha conseguido una comunicación feliz con el más allá por medio del fantasma de la Mamá Grande, comunicación que

“no había logrado sino aumentar su incertidumbre, porque las respuestas, como las de todos los muertos, eran tontas y contradictorias” (p. 94);

de nuevo, la mujer de don Sabas, empeñada en hacer soñar a su marido para luego poder interpretar su sueño; Casandra, la echadora de cartas; la abuela ciega de Mina —la solterona del pueblo, que fabrica flores artificiales; recordaremos este personaje más tarde—, que parece representar el papel de conciencia apocalíptica, y que también, sin que nadie la preste atención, desliza entre las conversaciones de los demás augurios de inminentes catástrofes:

“este año se acabará el mundo”

“la sangre correrá por las calles y no habrá poder humano capaz de detenerla”

“en agosto empezarán los tres días de oscuridad” (pp. 161-163).

El mismo personaje —y esto es más interesante—, insiste en señalar los hechos sucedidos en el pueblo con una frase de oscuro significado: “todo está escrito” (p. 163).

Antes de entrar, finalmente, en el estudio de *Cien años de soledad*, es preciso decir algo sobre una colección de cuentos publicada en 1961 por García Márquez con el título de *Los funerales de la Mamá Grande*. Encontramos en ellos personajes ya conocidos: Mina, la de las flores artificiales, está

atravesando una crisis de profunda desilusión amorosa, adivinada oscuramente por su abuela (*Rosas artificiales*); el alcalde, de nuevo con su dolor de muelas y la venganza del dentista (*Un día de estos*); la mujer de Chepe Montiel, enfrentada por primera vez con la realidad del resentimiento del pueblo después de la muerte de su marido, refugiada en la superstición y en las conversaciones con los fantasmas (*La viuda de Chepe Montiel*). El volumen comienza con *La siesta del martes*, quizá el más logrado de los ocho cuentos que lo componen, y, según declaración propia, el favorito de su autor. Es muy corto —no llega a las ocho páginas—, y está cargado de poesía y humanidad: narra la llegada a Macondo de una mujer con su hija, que viene a visitar la tumba de su primogénito, un ladrón muerto violentamente pocos días antes. La estructura del cuento es muy sencilla: se reduce a una laconica conversación con el sacerdote, que le entrega la llave del cementerio. Pero aumenta la tensión —ya existente— cuando la noticia se corre por el pueblo hostil: sus habitantes salen a la calle para presenciar el paso de la mujer y la niña; la historia termina, cinematográficamente, en el momento en que se abre la puerta de la casa del cura y ambas, madre e hija, salen a la calle: el resto, se deja a la imaginación del lector. García Márquez ha hecho notar que dejó fuera de la narración precisamente aquello que en un principio pensó escribir. El acierto radica en que, en unas pocas páginas, el autor ha creado un tipo inolvidable, el tipo de mujer orgullosa y digna, que representa muy bien los personajes femeninos del escritor colombiano, que son, según él mismo, “masculinos”. Son estas mujeres las que razonan con sentido común, las que ofrecen una resistencia férrea a las adversidades, las que Harss describe como “rocas de Gibraltar contra viento y marea”²⁴

Los funerales de la Mamá Grande, cuento que da nombre a la colección, es el más original y ambicioso de la misma.

²⁴ Op. cit., p. 328.

Se trata de una gran farsa grotesca en que cuenta, humorística e imaginativamente, la muerte de la Mamá Grande,

“soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de dominio durante 92 años y murió en olor de santidad un martes del setiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice”²⁵.

Es una enorme burla, casi esperpéntica, una exuberante crítica del absurdo de una sociedad conservadora, feudal y tradicional. Merece la pena anotar, como ejemplo del tono de la narración, la divertida descripción del testamento de la Mamá Grande ;después de haber repartido entre sus descendientes las cien mil hectáreas de terreno que constituyen su patrimonio, se dispone a distribuir los bienes morales de su exclusiva propiedad :

“haciendo un esfuerzo supremo —el mismo que hicieron sus antepasados antes de morir para asegurar el predominio de la especie—, la Mamá Grande se irguió sobre sus nalgas monumentales y con voz dominante y sincera, abandonada a su memoria, dictó al notario la lista de su patrimonio invisible: la riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de la belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libre pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la nave del estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión.

²⁵ *Los funerales de la Mamá Grande* (Buenos Aires, 1967), p. 127.

No alcanzó a terminar. La laboriosa enumeración tronchó su último vahaje. Ahogándose en el maremagnum de fórmulas abstractas que durante dos siglos constituyeron la justificación moral del poderío de la familia, la Mamá Grande grande cmitió un sonoro eructo y expiró". (p. 137).

A pesar de su aparente falta de conexión con la realidad, a pesar de su tono de farsa grotesca, este cuento es el más comprometido, la acusación política y social más violenta de toda la obra de García Márquez:

"durante muchos años la Mamá Grande había garantizado la paz social y la concordia política de su imperio, en virtud de los tres baúles de cédulas electorales falsas que formaban parte de su patrimonio secreto. Los varones de la servidumbre, sus protegidos y arrendatarios, ejercitaban no solo su propio derecho de sufragio, sino también el de los electores muertos en un siglo. Ella era la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria, el predominio de la clase sobre la plebe, la trascendencia de la sabiduría divina sobre la improvisación mortal. En tiempos pacíficos, su voluntad hegemónica acordaba y desacordaba canongías, prebendas y sinecuras... En tiempos tormentosos, la Mamá Grande contribuyó en secreto a armar a sus partidarios, y socorrió en público a sus víctimas. Aquel celo patriótico la acreditaba los más altos honores" (p. 139).

En mi opinión, *Los funerales de la Mamá Grande* constituye un prodigioso responso anticipado por la muerte de un orden v una clase social que todavía no ha desaparecido de Colombia.

El otro cuento largo de la misma colección, *Un día después del sábado*, no es, ni mucho menos, tan logrado como el anterior. Aquí encontramos de nuevo a Rebeca, viuda de José Arcadio Buendía, hermano del coronel y al padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento, que hallaremos en *Cien años de soledad*... Se narra lo sucedido en un día apocalíptico, en que súbitamente se muestran extraños prodigios en el pueblo: una serie de fallecimientos, una lluvia de pájaros muer-

tos, la aparición del judío errante. Viene a añadirse a este ambiente de misterio la alusión rápida a acontecimientos pasados relacionados con los personajes: la muerte no esclarecida de José Arcadio Buendía, el recuerdo de las guerras civiles, el de la compañía bananera... Demasiada densidad para tan pocas páginas. El lector se siente, más que fascinado, perdido, aplastado por un exceso de sucesos inexplicables, que no alcanzarán su significado pleno hasta *Cien años de soledad*.

* * *

A pesar del innegable valor del García Márquez que hemos visto hasta ahora, *Cien años de soledad* ha constituido una revelación, que coloca a su autor incluso por encima de los escritores de su generación, como ya he dicho, y le sitúa como figura máxima de la literatura hispanoamericana de hoy. Se trata de un tremendo esfuerzo de comprensión del hombre americano y de su historia, de su realidad presente en función de su pasado y de unas circunstancias determinantes. Nos encontramos, pues, muy lejos del entendimiento de la novela a la manera clásica; no se trata de narrar un suceso ni de entretener al lector, sino de ejercer una función examinadora. *Cien años de soledad* lleva a cabo la tarea que, según Mario Rodríguez Fernández, se impone a la novela de hoy, "mirar al mundo":

"y al escribir mirar quiero decir iluminar, mostrar su verdadero contorno, describir su sentido esencial, manifestar el secreto de su existencia"²⁶.

Esta novela constituye, como ha visto muy bien Emmanuel Carballo,

²⁶ "*Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez", *La Nación*, (20-VIII-1967), p. 5.

“una nueva Biblia, con su antiguo y nuevo testamento, que relata, siguiendo en la superficie las normas tradicionales del arte de narrar, la historia del pueblo elegido, Macondo, desde la Génesis hasta el Apocalipsis, desde el instante en que los primeros Buendía pisan el suelo de lo que será esta aldea mitológica y desgraciada hasta el momento en que las hormigas se adueñan de la tierra”²⁷.

A lo largo de los cien años concedidos a Macondo, se nos revela la existencia total del hombre hispanoamericano, desde los primeros días felices de la inocencia hasta la alienación y confusión finales, pasando por las etapas corruptoras de la violencia y el odio.

En *Cien años de soledad*, la realidad se mezcla con la más desbocada fantasía; los elementos de la vida cotidiana con los sueños; las supersticiones, el milagro, la magia y la adivinación en una fantástica exuberancia imaginativa. Como dice Ignacio Valente,

“nos espera en cada página lo maravilloso, lo fantástico, lo humorístico, lo mágico, incorporado al flujo vital de la historia en una amalgama sin figuras ni tránsitos visibles”²⁸.

El resultado de esta amalgama es una novela prodigiosa. Para comprenderla tenemos que olvidarnos de toda regla y convención, de las ideas de tiempo y espacio, del formalismo racionalista de nuestra existencia diaria, y entrar con la mente limpia, como *tabularasa*, en el ambiente del mítico Macondo. Como elogio de la novela bastaría decir —al nivel del lector medio y no de la crítica literaria— que se trata de un libro ameno y de facilísima lectura, a diferencia de los farragosos sondeos metafísicos a que nos tienen acostumbrados tantos novelistas del siglo XX. Pero se impone una labor de análisis, que plantea como primer problema el dilucidar a qué nivel

²⁷ Art. cit., p. 16.

²⁸ “*Cien años de soledad*”, *El Mercurio* (31-III-1968), p. 3.

se ha de entender la obra. Mario Benedetti, en su artículo "Gabriel García Márquez o la vigilia dentro del sueño", afirma que solamente puede hacerse comprensible a la altura del sueño, y se pregunta algo confusamente: ¿en qué región que no sea el sueño es posible la vigilia total inacabada?", para terminar afirmando que los pasajes más notables

"son aquellos en que las cosas acontecen no exactamente como en la embriada realidad, sino como suelen ocurrir en la dimensión imprevisible de los sueños ²⁹.

Aunque no niego que en esta novela lo onírico tenga gran importancia, no puedo aceptarlo como patrón o nivel de comprensión, como tampoco veo en ella tanto de ese "legado surrealista" que le atribuye Benedetti. Emmanuel Carballo, por su parte, propone como posible modelo adoptado por García Márquez el de la novela de caballerías³⁰. Sin negar tampoco el trasfondo de épica medieval que evidencia *Cien años de soledad*, no creo que pueda interpretarse totalmente desde esa perspectiva. Se trata, a mi entender, como en el caso de los sueños, de un elemento más y no de una base estructural.

Pienso que lo que ha hecho García Márquez con excepcional intuición ha sido adecuar su idea del hombre hispanoamericano de hoy y de su historia a una forma de narrar correspondiente a esa idea. García Márquez se ha dado cuenta de que desde los orígenes del hombre hasta hoy, por debajo de la ilusión de la civilización, nada ha cambiado. El hispanoamericano de hoy, y, en un sentido más amplio, el ser humano, continúa viviendo de la misma forma, impulsado por los mismos sueños, miedos, esperanzas y tabús que en la época de su aparición sobre la tierra. Sólo las apariencias han cambiado. Unas formas de vida pretendidamente civilizadas sustituyendo a otras; la ciencia tomando el lugar de la magia; el oro

²⁹ P. V.

³⁰ Art. cit., p. 15.

buscado por los alquimistas, hallado hoy en los grandes negocios a escala internacional... , nada de esto ha mejorado la situación existencial del ser humano ni lo ha sacado de su terrible confusión, ni, lo que es más importante, lo ha liberado de la profunda y radical soledad a que desde el momento de su creación estaba condenado. Si en algo ha cambiado el estado de cosas, ha sido para empeorar, para avanzar en el camino de la corrupción y de la alienación. El hombre del siglo XX, como el hombre primitivo, está inmerso en un mundo caótico de engaños y falsedades, en el que no se comprende ni a sí mismo ni a los que le rodean, adorando dioses falsos, atraído por alucinaciones y espejismos —amor, poder, gloria, riqueza—. Es en este presente permanente, en este tiempo detenido desde el sexto día de la creación, en el que se desarrolla esta crónica del hombre en el mundo. Y García Márquez la narra confuso y asombrado, pero, sobre todo, asustado, porque se da cuenta, gracias a su perspectiva de historiador con cuarenta siglos a la espalda, de que estos no le han servido al ser humano sino para alejarse de su camino natural, el de la comprensión y el amor. La decantada saga del hombre sobre la tierra no ha sido más que una eterna repetición, un eterno retorno de las mismas debilidades y errores; la ciencia y el progreso no han hecho sino venir a complicar más las cosas. Hoy, el ser humano se encuentra en el mismo estado que el día que se vio forzado a abandonar el paraíso terrenal: por eso, García Márquez ha retomado la forma narrativa de aquel hombre primitivo, ha regresado a aquellos tiempos en que, según Vico, el hombre solamente podía expresarse por medio de símbolos y mitos, en que se mezclaba lo real con lo irreal, lo cotidiano con lo extraordinario, lo posible con lo imposible, pero creído o esperado. *Cien años de soledad* sólo puede entenderse: al nivel de las cosmogonías de la literatura primitiva, al nivel de la Biblia, del *Popol Vuh*, de las fábulas mitológicas, de los cuentos orientales en que se narraban elevados al rango de

mito viajes interminables sembrados de penalidades y obstáculos en busca de recompensas o tierras prometidas, con nacimientos sorprendentes, incestos, plagas, pestes, fraticidios, patriarcas asombrosamente prolíficos, gigantes... Tras las páginas de *Cien años de soledad* adivinamos las del Génesis y el Apocalipsis, las de las Mil y una noches, las de las narraciones infantiles, las de las hagiografías cristianas y fábulas griegas. Como en ellas, lo insólito, el milagro, la adivinación, el augurio, forman parte de la vida diaria de los personajes. Ignacio Valente afirma acertadamente que

“uno se siente tentado de ver aquí, más que en el artificio de Carpentier, la verdadera crónica de lo real-maravilloso”³¹.

Lo que le falta por añadir a Valente es que García Márquez se ha integrado absolutamente en ese mundo de lo real-maravilloso, mientras que en Carpentier todo queda en un gesto estético de admiración, en una contemplación asombrada desde fuera de un hombre que está de vuelta de todo, cuando García Márquez, afortunadamente, no ha ido todavía. (Recuérdese, para sustentar mi afirmación de la integración total del escritor colombiano en ese mundo, que él mismo aparece en su novela).

Y es quizá este primitivismo creador el que hace que *Cien años de soledad* tenga una frescura y originalidad insólitas. Su autor se ha entregado despreocupadamente a una verdadera orgía imaginativa, sin el menor asomo de inhibición. Observa Valente que

“García Márquez prescinde olímpicamente de las sabias leyes, de los puntos de vista, de las perspectivas novelísticas, de los ángulos de enfoque... Está dentro y fuera de sus personajes, se pasea de un lado a otro, entra y sale en todos a la vez, y lo mismo en sus acciones, pensamientos y sueños, los observa,

³¹ Art. cit., p. 3.

los mueve y hasta los juzga moderadamente; es su testigo, su cómplice y su juez, su demiurgo y su dios. Su punto de vista es omnipresente y omnisciente, es divino”³².

Como afirma Alfonso Calderón,

“las novelas tienen sus propios tiempos y leyes, y García Márquez las crea y las destruye al mismo tiempo”³³.

Esto no significa que la novela carezca totalmente de estructura; hay una, muy sencilla, de tipo circular, desde el comienzo de la fundación de Macondo hasta su apocalíptica destrucción, en que todo vuelve al origen de donde salió; a lo largo de la obra, García Márquez se va sirviendo como de apoyaturas o puentes temporales que van creando huecos, que se llenan con la narración, hasta que se tiende una nueva pasarela hacia un punto más lejano, y así sucesivamente. Por ejemplo, la novela se abre con las palabras siguientes:

“Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre le llevó a conocer el hielo”³⁴.

O más adelante:

“el cementerio siguió oliendo a pólvora hasta muchos años después, cuando los ingenieros de la compañía bananera recubrieron la sepultura con una coraza de hormigón”. (p. 119).

Estos puentes, testimonios de la omnisciencia del autor, actúan como un incentivo del interés del lector, de tal modo que se hace imposible abandonar la lectura de la novela. Pero estos elementos estructurales son mínimos, y en general puede decirse que García Márquez actúa con una libertad y despreocupa-

³² Ibid.

³³ “Cien años para Macondo”, *Ercilla*, núm. 1685 (20-IX-1967), p. 29.

³⁴ *Cien años de soledad* (Buenos Aires, 1967).

ción que si bien restan interés en el terreno de lo experimental, resultan para el lector benéficamente refrescantes.

El título de la novela no debe confundirnos. No se trata de cien años exactos contados cronológicamente, sino de toda la historia de Colombia, que, excepto por una determinantes históricas precisas y singularizadoras —pero comparables a las que se han dado en otros países—, podría ser la de toda la América Latina. La narración comienza con el acto de la fundación de Macondo, punto final de un viaje lleno de penalidades y trabajos en busca de la tierra “no prometida”. En la primera descripción de la ciudad se nos hace clara la idea de génesis, de comienzo:

“Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabra y construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes, como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que separarlas con el dedo” (p. 9).

En los orígenes, es una aldea feliz, donde pocas familias, las de los fundadores, llevan una existencia idílica. La pareja mítica original, José Arcadio y Ursula Buendía, son el Adán y la Eva de este paraíso, apartado del mundo, y donde aún no ha llegado la muerte. Su existencia es comparable a la patriarcal de los pueblos bíblicos:

“al principio, José Arcadio Buendía era una especie de patriarca juvenil que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales, y colaboraba con todos, aún en el trabajo físico, para la buena marcha de la comunidad” (p. 15).

Pero no hay paraíso humano sin tentación, y el demonio llega a Macondo bajo la forma del jefe de una tribu de gitanos, que traen los últimos inventos y descubrimientos. Se llama Melquiades, y como en el paraíso bíblico, ofrece al hombre

el conocimiento, la sabiduría. José Arcadio cae en la tentación. Ocupado en interminables experimentos con el imán, la lupa, el astrolabio, la alquimia, la piedra filosofal y más tarde el daguerrotipo, ya no volverá a ser el mismo. Carballo ve en estos primeros capítulos, y creo que acertadamente,

“suposiciones que permiten imaginar cómo debió ser entre nosotros [los americanos] la Edad Media, el Renacimiento y el siglo de las luces. Como no tuvimos las dos primeras épocas, y la tercera se redujo a acallar los brotes sucesivos de criollos ilustrados, García Márquez puede hacer uso irrestricto de su imaginación al referirse a estas posibilidades que nos fueron negadas por el arribo tardío al banquete de la civilización occidental”³⁵.

Pero lo que creo importante subrayar es que con su contacto con la civilización, José Arcadio Buendía ha perdido su inocencia primigenia y comienza a vivir ajeno a la existencia de sus hijos y comunidad, “demasiado absorto en sus propias especulaciones” (p. 21). Aparecen en Macondo los primeros brotes de la alienación. Por otra parte, este afán de conocimiento lleva al primer Buendía a integrarse en el mundo civilizado, a buscar la comunicación con el mundo exterior, sin sospechar los males que esto traerá a la ciudad. Y, finalmente, sus deseos se cumplen. Entramos en el terreno del tiempo histórico.

Para entonces, la familia Buendía ha aumentado considerablemente. Han nacido dos hijos y una hija, los primeros de toda una serie de Aurelianos, José Arcadios y Amarantas, que se repetirán a lo largo de cuatro generaciones. Con ellos crece Rebeca, que ha llegado a Macondo precedida de presagios, rodeada de circunstancias extrañas, y acompañada

“por un baulito con su ropa, un pequeño mecedor de madera con florecitas de colores pintadas a mano, y un talego de lona

³⁵ Art. cit., p. 16.

(que hacía un permanente ruido de cloe, cloe, donde llevaba los huesos de sus padres" (p. 42).

En el destino de esta primera generación de los Buendía se evidencia ya el sino desgraciado de la familia. Ahora comprende el lector el significado del sueño profético de José Arcadio, anterior a la fundación de la ciudad:

"soñó esa noche que en aquel lugar se levantaba una ciudad ruidosa con un nombre que nunca había oído, que no tenía significación alguna, pero que tuvo en su sueño una resonancia sobrenatural: Macondo" (p. 28).

En la última página de la novela, García Márquez vuelve a referirse a Macondo como la ciudad de los espejos, añadiendo entre paréntesis "o de los espejismos" (p. 351). Y la profecía se cumple, porque los Buendía irán uno a uno, con una tremenda exuberancia vital, con una espantosa ceguera también, en persecución de un espejismo, de una alucinación de felicidad, a condenarse a su propia tragedia: a la más absoluta soledad. José Arcadio, el mayor, será el primero que se aparte de la familia. Personaje rebelesiano de gigantescas proporciones, dotado de un descomunal apetito y una virilidad monstruosa, se enrolará en una tripulación de marineros apátridas y dará sesenta y cinco veces la vuelta al mundo. De nuevo en Macondo, descubrirá que su soledad es irremisible. Lo más que puede hacer es compartirla con Rebeca. Su muerte será el único misterio no aclarado de la novela. Durante su ausencia, Amaranta y Rebeca han vivido el arrebató sentimental del romanticismo: el amor de ambas por Pietro Crespi ha de terminar en una tragedia de rivalidades y odios, y, finalmente, en el suicidio del italiano. Amaranta morirá sola, después de ilusionarse con diversos espejismos amorosos, llevando en la mano, permanentemente, la venda negra que simboliza su virginidad. Pero ningún destino tan trágico como el de Aureliano Buendía. Callado y reconcentrado, con una irremediable vocación de so-

litario, se lanzará con la exaltación propia de la familia a la persecución de la ilusión de una idea. Durante medio siglo cumplirá la azarosa aventura de la ascensión al poder:

“el coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a sesenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento. Sobrevivió a una carga de estrienina en el café que habría bastado para matar a un caballo. Rechazó la orden del mérito que le otorgó el presidente de la república. Llegó a ser comandante general de las fuerzas revolucionarias con jurisdicción y mando de una frontera a la otra y el hombre más temido por el gobierno, pero nunca permitió que le tomaran una fotografía. Declinó la pensión vitalicia que le ofrecieron después de la guerra, y vivió hasta la vejez de los pescaditos de oro que fabricaba en su taller de Macondo...” (p. 94).

Pero más importante que todo esto es su trayectoria interior. Las guerras le han transformado; a su vuelta a Macondo ya no es el mismo que era. El ejercicio del poder, el contacto diario con la muerte, le han secado las entrañas: “Dios mío, se dijo Ursula alarmada. Ahora parece un hombre capaz de todo”. Y añade el autor: “y lo era” (p. 138). Para entonces ya se ha dado cuenta de que ha estado persiguiendo un espejismo, que no luchó por una ideología ni causa política, sino por simple y pura soberbia. Esta convicción le lleva a aislarse aún más en su soledad:

“fue entonces cuando decidió que ningún ser humano, ni siquiera Ursula, se le aproximara a menos de tres metros. En el círculo de tiza que sus edecanes trazaban dondequiera que llegaba y en el cual él sólo podía entrar, decidía con órdenes breves e inapelables el destino del mundo” (p. 145).

La historia del coronel llena algunas de las mejores páginas de la novela. Como ya sabemos, es éste de la soledad del

ñéspota uno de los temas favoritos de García Márquez, que hemos visto anteriormente desarrollado en *La mala hora*. Aureliano Buendía morirá “envuelto en la dura cáscara de su soledad” (p. 149). Como los otros miembros de la familia, llegará demasiado tarde al convencimiento de que su vida entera no ha sido sino una terrible equivocación:

“había tenido que promover treinta y dos guerras y había tenido que violar todos los pactos con la muerte y revolcarse como un cerdo en el muladar de la gloria para descubrir con casi cuarenta años de retraso los privilegios de la simplicidad” (ibid.).

En adelante, la vida de los Buendía será una constante repetición de la tragedia de los anteriores, embarecados en continuos delirios exploratorios, aventuras científicas y empresas descabelladas; estarán confusa, alienada e irremediamente solos. Ursula, que cumple en la novela el papel de memoria y conciencia familiar, se da cuenta de este recurrir irreparable:

“se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo” (p. 385).

La historia de la familia no ha sido sino

“un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje” (p. 334).

Los cien años de soledad, la vida del hombre sobre la tierra, no ha sido más que un eterno presente. Por eso hay simbólicamente en la casa de los Buendía una habitación en la que el tiempo se ha detenido, “donde siempre era marzo y siempre era lunes”. (Podría pensarse en un *marzo* primaveral, de eterno retorno y repetición, de eterno principio de lo vital tam-

bién, y en un *lunes*, comienzo de semanas eternamente iguales asimismo). José Arcadio era el único

“que había dispuesto de bastante lucidez para vislumbrar la verdad de que el tiempo sufría tropiezos y accidentes y podía, por tanto, astillarse y dejar en un cuarto una fracción eternizada” (p. 297).

Por eso también, cuando el último Buendía llega a descifrar los pergaminos en que Melquiados había escrito al principio de la novela el destino de la familia, descubre que la dificultad estribaba en que

“Melquiades no había ordenado los hechos en el tiempo con vencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante” (p. 350).

La historia, el transcurso del tiempo, se niegan en la interioridad del hombre, en su eterna angustia y alienación. Únicamente los dos últimos Buendía, Amaranta Ursula y Aureliano, parecen descubrir el camino del amor y de la comunicación, pero entonces es ya demasiado tarde. Los primeros signos de un fin apocalíptico, el diluvio, la caída de pájaros muertos y el judío errante, han hecho su aparición en Macondo. El hijo nacido con cola de cerdo, castigo del incesto, será devorado por las hormigas momentos antes de que un hucarán borre la ciudad de la superficie de la tierra.

En la historia de los Buendía se mezclan mito, fábula y realidad, para desmentir la falacia de la evolución positiva de la interioridad del hombre. Con su tremendo potencial imaginativo, García Márquez hubiera podido entregarse a una fantasía deslumbradora y vacía. Los elementos más irreales de la novela, los presagios y apariciones, las levitaciones del padre Nicanor cada vez que se toma una taza de chocolate, el delicioso episodio de Remedios la Bella y su ascensión al cielo

entre las sábanas flotantes que ayudaba a doblar... Esta tendencia no rompe con el radical compromiso de García Márquez con el destino del ser humano sobre la tierra.

Pero *Cien años de soledad* no debe considerarse como novela comprometida sólo en este sentido. Hay también en ella un claro compromiso político-social que parece ineludible para el escritor de nuestra época. Los Buendía cumplen su destino personal, pero también su destino social. Su dinastía, como observa Carlos Fuentes, es

“deslumbrantemente antimaniquea: los Buendía son los fundadores y los usurpadores; los Sattoris y los Snopes de Hispanoamérica en una integración fulgurante”³⁶.

Por ellos y a través de ellos, entra Macondo en la historia de la América Latina, con sus diferentes períodos de prosperidad y depresión. Con el primer Aureliano Buendía se integra la ciudad, de lleno, en la violencia de las luchas civiles, en el espantoso absurdo de medio siglo de luchas para volver al punto de partida. El balance de la guerra ha sido la destrucción física y moral del país, la muerte de miles de hombres, la espera angustiada e interminable de otros miles de una pensión que nunca llega. Cincuenta años de guerra, y lo único que quedó de todo eso fue una calle en Macondo con el nombre del coronel. El largo episodio aparece en la novela con melancolía y amargura. A veces, un elemento lírico viene a resaltar lo absurdo de la tragedia: cuando Aureliano José muere a manos de un capitán conservador,

“Carmelita Montiel, una virgen de veinte años, acababa de bañarse en agua de azahares y estaba regando hojas de romero en la cama de Pilar Ternera... Aureliano José estaba destinado a conocer con ella la felicidad que le negó Amaranta, a tener siete hijos y a morir de viejo en sus brazos” (p. 136).

³⁶ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, “Carlos Fuentes: situación del escritor en América Latina”, *Mundo Nuevo*, núm. 1 (julio, 1966), p. 19.

García Márquez observa una gran objetividad, sin duda para escapar al funesto maniqueísmo practicado por los anteriores novelistas de la violencia. Conservadores y liberales no son ni héroes no monstruos, sino, simplemente, seres humanos. No tiene inconveniente, por ejemplo, en calificar de “matariñe” al doctor Noguera, un liberal dispuesto a acabar con las familias de los funcionarios gubernamentales, “sobre todo a los niños, para exterminar el conservatismo en semilla” (p. 91), mientras que trata con cariño la figura de José Raquel Moncada, conservador y alcalde de Macondo. La verdadera *bête noire* de García Márquez son los militares. Podemos adivinar al autor tras las opiniones de Moncada mismo, quien

“consideraba a la gente de armas como holgazanes sin principios, intrigantes y ambiciosos, expertos en enfrentar a los civiles para medrar en el desorden” (p. 129).

Cuando al fin de la novela se describe el horrible crimen de una cuadrilla de homosexuales, que asesinan a uno de los últimos Buendía, este hecho aparece así:

“fue una acción tan rápida, metódica y brutal, que pareció un asalto de militares” (p. 317).

Y con ellos, compartiendo el odio de García Márquez, los abogados, dentro de la más vieja tradición hispánica. Los seis abogados de levita y chistera, enviados del gobierno para tratar de uno de los más vidriosos asuntos del país, aparecen en el momento del tratado de Neerlandia representando a los conservadores, y vuelven a hacer su aparición, como un mal presagio, anunciando la más funesta de las plagas que nunca sufrió Macondo: la compañía bananera. Son como la nueva tribu de gitanos que vienen a destruir la paz de la ciudad, pero las consecuencias de su llegada serán mucho más siniestras; García Márquez los describe con una frase lapidaria: “eran foresteros que llegaban sin amor” (p. 197). Comienza

así un nuevo período de violencia, en este caso de agitación social y conflictos laborales, que culminarán en “la gran huelga”, reflejo de los importantes sucesos, auténticos, de 1928. En una de las páginas más impresionantes de la novela —de las pocas directamente descriptivas de la violencia—, y narrada en un lenguaje cinematográfico, que trae a la memoria algunas de las escenas de las películas de Eisenstein, hallamos los siguientes párrafos:

“La posición privilegiada del niño le permitió ver que en ese momento la masa desbocada empezaba a llegar a la esquina y la fila de ametralladoras abrió fuego. Varias voces gritaron al mismo tiempo:

— ¡Tírense al suelo! ¡Tírense al suelo!

Ya los de las primeras líneas lo habían hecho, barridos por las ráfagas de metralla. Los sobrevivientes, en vez de tirarse al suelo, trataron de volver a la plazoleta, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua” (pp. 259-260).

Un tren cargado con más de tres mil cadáveres, y arrojados subsiguientemente al mar, es el balance final de esta nueva alucinación de Macondo. La versión oficial de los sucesos es aceptada, y todos terminan por afirmar, con el gobierno, que no ha sido sino un sueño:

“en Macondo no ha pasado nada, ni está pasando, ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz” (p. 263).

Tampoco para Macondo ha transcurrido el tiempo. Cien años de violencia han agotado la ciudad. El progreso ha sido una alucinación más. Tras las guerras civiles, la marcha de la compañía bananera, y el paso de la hojarasca, Macondo se encuentra como en los días de su fundación:

“también por esa época volvieron los gitanos, los últimos herederos de la ciencia de Melquiades, y encontraron el pueblo tan

acabado y a sus habitantes tan apartados del resto del mundo, que volvieron a meterse en sus casas arrastrando fierros imantados como si de veras fueran el último descubrimiento de los sabios babilonios, y volvieron a concentrar los rayos solares con la lupa gigantesca, y no faltó quien se quedara con la boca abierta viendo caer los peroles y rodar calderos, y quienes pagaran cincuenta centavos para asombrarse con una gitana que se quitaba y se ponía la dentadura postiza" (p. 293).

En este aspecto, la novela constituye una denuncia de la violencia sin sentido, de la explotación despiadada y del absurdo de la guerra.

Y, finalmente, junto con el compromiso humano y político, el compromiso literario. Con *Cien años de soledad*, García Márquez se compromete con el momento actual de la narrativa hispanoamericana. Como dije al principio de este trabajo, se considera parte integrante de una generación de escritores que están haciendo la novela de América. En *Cien años de soledad* aparecen referencias directas a Víctor Hugues, Artemio Cruz y Rocamadour, personajes que pertenecen al mundo de los Buendía: un universo de ficción, gran metáfora del hombre y la vida hispanoamericanos.

Cien años de soledad constituye, en resumen, una prodigiosa crónica, compasiva y apasionada, de los sueños, fracasos y frustraciones del hombre americano, narrada con imaginación y humor. Como *Rayuela*, de Julio Cortázar, es también una resta y una advertencia.

